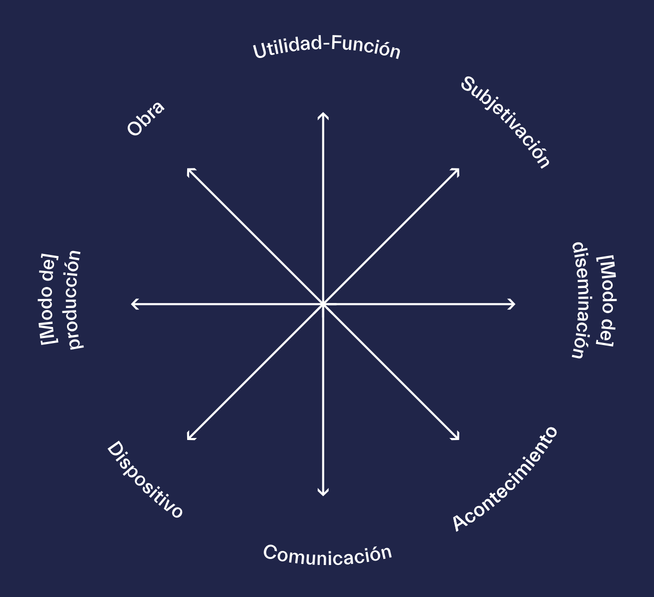
RECONSTRUYENDO
LA ESFERA PÚBLICA DEMOCRÁTICA

NUEVA BABILONIA REVISITADA



MARCELO EXPÓSITO



«Cuando el intelecto público se convierte en la principal fuerza productiva, sucede una hibridación entre pensamiento, política y trabajo. Esta es la verdadera partitura que ejecutan las trabajadoras y trabajadores virtuosos contemporáneos: el *general intellect*».

(Paolo Virno, *Gramática de la multitud*, 2003)

Nueva Babilonia revisitada comprende una selección amplia de aquellas de mis actividades desarrolladas entre 1982-2021 que no son inmediatamente legibles como artísticas. Por el momento, es el esquema diagramático de una narración cuyo contenido muy heterogéneo se caracterizaría por un doble denominador común. En primer lugar, recopila trabajos que ponen enérgicamente en cuestión que la práctica artística deba tener un carácter objetocéntrico y estar dirigida inevitablemente al formato expositivo. En segundo lugar, comprende la producción continuada a lo largo de cuatro décadas de una variedad de modelos constructivos –con una base cooperativa y una voluntad pedagógica, en el sentido brechtiano de los *lehrstücke* y en la estela de las pedagogías radicales– orientados hacia la fabricación de una esfera pública democrática radical, por denominarlo mediante un cruce de ideas entre Alexander Kluge y Chantal Mouffe. En este sentido, consiste en un artefacto todavía en elaboración que solapa un trayecto biográfico, una narración colectiva y un ciclo histórico: el ascenso de la hegemonía neoliberal, su crisis global y el surgimiento de las resistencias en su interior.

Este diagrama adopta la forma de un recorrido cronológico, pero de ninguna manera debe comprenderse como una evolución progresiva. Al contrario, se trata de una línea de tiempo segmentada en trazos y constelaciones que no se organizan convencionalmente por formatos o soportes, ni mucho menos por el tópico de los estilos. Adopta la matriz de una partitura musical premoderna o vanguardista compuesta por cuatro «notaciones»: un tetragrama cuyas líneas horizontales se acumulan en vertical no por una razón jerárquica, sino para permitirnos visualizar cómo evoluciona una polifonía mediante interrelaciones transversales que a la vez reverberan hacia adelante y hacia atrás en la línea de tiempo. En este tetragrama se disponen elementos artísticos, editoriales, pedagógicos, documentales o informativos entre los que se producen resonancias, relacionándose entre sí mediante conexiones que en unos casos son evidentes y en otros casos se pueden deducir por parte de quienes ejecuten cada

interpretación de esta partitura de acuerdo con su propia experiencia. Visto de otra manera, incluso se puede afirmar que este tetragrama es la visualización actual de una interpretación anterior: la prolongada ejecución colectiva y virtuosa, realizada sin guión previo, de unas formas de vida alternativas que se han visto modificadas a una escala colosal, durante las décadas en las que también se han visto obligadas a disputar al neoberalismo el control de las transformaciones postfordistas. Los contenidos de *Nueva Babilonia revisitada* son el resultado de la manera en que hemos vivido esa hibridación entre pensamiento, política y trabajo característica de los contrapoderes contemporáneos, porque pensar, politizarnos y trabajar se han convertido en aspectos integrales de lo que Suely Rolnik denomina «consistencia existencial», en contra de la fragmentación de una vida disociada por la gubernamentalidad que Michel Foucault detectaba en la prehistoria del neoliberalismo.

Articular *Nueva Babilonia revisitada* como un relato biográfico conlleva el riesgo conocido de que un océano de prácticas colectivas se reduzca para ser capitalizado por un nombre individual. En este caso, la intención es exactamente la contraria: que un nombre propio se transforme en un agenciamiento colectivo, como pedían Félix Guattari y Gilles Deleuze. Se trataría –como planteaba Brian Holmes– de identificar el rastro de las huellas que dejan los trayectos subjetivos en un campo de acciones colectivas. Explicitando la posición de sujeto desde la que se habla, se puede modelar el recorrido de experiencias que, de no encarnarse precisamente en un cuerpo, se desvanecerían en el aire hechas desaparecer por las políticas dominantes, serían sublimadas por las historias oficiales que las abstraen de sus condiciones originales de emergencia o se verían normalizadas institucionalmente de la manera clásica en que se violenta su naturaleza diferente y antagonista. Mi intención es escribir esta partitura ex post de tal manera que, al evidenciar la subjetividad de su recorrido, no se cancelen otros, sino que invite a que otros sujetos escriban sus propias notaciones. Sólo mediante constelaciones de polifonías será posible organizar una contrahistoria general en nuestros propios términos, sin caer de vuelta en las pretensiones totalizadoras de las imposiciones historiográficas contra las que nos rebelamos.
Los artefactos que incorpora *Nueva Babilonia revisitada* plantean el problema relacionado con la definición de un trabajo como «artístico». Lo hacen enfrentándose tanto a una concepción esencialista

del arte como a la autoridad institucional que sanciona esta denominación en cada diferente momento histórico. En ese orden de cosas, y de manera más general, este relato subraya como una de sus cuestiones políticas centrales cuál ha sido la relación estratégica con las instituciones públicas –un campo de batalla durante la era neoliberal–, un problema afrontado experimentalmente mediante la creación de lo que el eipcp (european institute for progressive cultural policies) calificaba como «instituciones proyecto» y la Universidad Nómada denominaba «instituciones monstruo». Por otro lado, la realización de «invenciones técnicas» (como exigía Walter Benjamin en los años treinta para politizar el arte como práctica, y no sólo sus contenidos) catalogadas en este diagrama se deduce de una doble enseñanza extraída de las vanguardias históricas. En primer lugar, de una interpretación del *Fountain* (1917) de Marcel Duchamp como crítica institucional, por oposición a las reproducciones conservadoras de la práctica del ready-made; y, en segundo lugar, de observar cómo El Lissitzky recombinó una enorme cantidad de creaciones estéticas y formales vanguardistas en un dispositivo que eligió por motivos tácticos presentar no como artístico, sino más bien como un prototipo de lo que Benjamin H. D. Buchloh describió como «arquitectura semiótica»: el Pabellón soviético para la exposición internacional Pressa en Colonia (1928). (Las mismas reflexiones podrían extraerse del Pabellón de la República Española para la Exposición Internacional de París, concebido por Josep Renau y otros en 1937.) En este sentido, en pocos ejemplos históricos de las neovanguardias se actualizó esta doble conceptualización con una proliferación tan fecunda, a una escala utópica tan considerable y mediante una práctica multidisciplinar tan orgánica como en el proyecto de «urbanismo unitario» para la construcción inalcanzable de una ciudad tecnificada anarcosocialista ejecutado por Constant entre 1956-1974: *New Babylon*.

NOTACIÓN 1

PROTOTIPOS DE PRODUCCIÓN CONTRACULTURAL

Esta Notación 1 comprende actividades primarias de experimentación y gestión que se desarrollaron en dos periodos. En un primer momento (1982–1987), se trataba de la actividad editorial independiente narrada en mi serie de entrevistas editadas por RRS (Radio del Museo Reina Sofía, 2017–2020) bajo el título *Necronomicón. Una conversación con Marcelo Expósito sobre ruido, redes y cultura industrial a la sombra de la nueva ola*. En un segundo momento (1985–1990), comenzaron mis actividades de organización en el campo del videoarte. Las iniciativas de estos dos periodos originarios se prolongaron durante toda la década de 1990. Se trataba de iniciativas llevadas a cabo al calor de movimientos o agrupamientos contraculturales, subculturales o contrahegemónicos en el campo cultural, caracterizadas por la autoedición, la autoorganización o la colaboración independiente con las instituciones, y giraban en torno principalmente a las prácticas sonoras y videográficas.

Nuestras ediciones de fanzines en Puertollano fueron significativas de un tipo de experimentación tanto creativa como existencial entonces muy extendido, en el ambiente de las nuevas olas que surgieron en todo el Estado español como una transformación de los modos de vida juveniles. Si *Decibelios* (1982–1983) consistía en un publicación característica de la explosión fanzinera de la nuevas olas musicales locales, *Experiencias* (1983) se desplazaba hacia los márgenes más radicales de esas escenas y, finalmente, *Necronomicón* (1984–1987) constituyó una experiencia editorial de revistas-cassettes que cumplió un papel relevante en las redes españolas e internacionales de la denominada *industrial culture*. Se puede considerar que estas subculturas juveniles —que no siempre eran minoritarias o marginales— tenían como una de sus tareas principales la producción de «climas» participativos, conformados por comunidades de prosumidores y haciendo uso de herramientas comunicativas —principalmente el correo postal, pero también la radio o incluso el propio desplazamiento físico de las personas— que llegaban a convertirse en algunos casos propiamente en un medio expresivo. La publicación de fanzines, las ediciones sonoras, las redes de arte postal (en las que participé intensivamente entre 1985–1987), la programación radiofónica o la distribución videográfica se articulaban en muchas ocasiones de manera inseparable. La producción cooperativa que circulaba en un flujo constante durante aquellos años fue ingente, literalmente incuantificable. Y los eventos organizados de manera autónoma o mediante relaciones inestables con las instituciones artísticas y culturales: espacios alternativos, conciertos musicales o festivales de vídeo independiente —como por ejemplo, y sobre todo, el populoso

festival Bideoaldia que organizamos entre 1987–1990 con el Bosgarren Kolektiboa, así como también muchas otras experiencias organizativas en torno al videoarte en las que trabajé colaborativamente hasta finales de los años noventa—, se podían considerar ejercicios de contraesferas públicas culturales. Esta última idea se ponía en práctica de manera consciente ya en el Bideoaldia; adoptó un carácter programático en un libro escrito coralmente, *Plusvalías de la imagen. Anotaciones (locales) para una crítica de los usos (y abusos) de la imagen* (1993); y tomó cuerpo otra vez a una escala relativamente grande en los Encuentros de Vídeo/Altermedia que organizamos en 1997–1998 en el marco del Festival de Cine de Pamplona. El programa de videoarte que concebí para la plataforma de audiovisual experimental Hamaca en 2010, *Inocencia perdida. La última generación del vídeo en el Estado español en los años 1980/1990*, consistía en una reflexión retrospectiva sobre las características de este ciclo generacional de experimentación estética y organizativa.

Por todo lo antedicho, los objetos y la documentación aquí mostrados no deben considerarse obras en un sentido tradicional ni actividades aisladas, son más bien restos arqueológicos de nuestros ejercicios de experimentación colectiva continuada.

PIE 1.1

Único número publicado del fanzine *Experiencias* (Puertollano, 1983), editado en colaboración con Luis Ernesto Gómez Arévalo, junto con una selección de los cuatro números publicados del fanzine-cassette *Necronomicón* (Puertollano, 1984-1987), editado con Eduardo Mugas. Proceden de los archivos particulares de L. E. Gómez (Córdoba), ROTOR (Andrés Noarbe, Madrid) y Morada Sónica (Josep María Soler, Almería). Junto a ellos, intercambios postales (1984-1986) con Maurizio Bianchi (Milán), Jordi Valls (World Satanic Network System / Vagina Dentata Organ, Londres) y Die Tödliche Doris (Berlín), así como un par de objetos de arte postal sin título —de las muchas ediciones o series que realicé y puse a circular entre 1985-1987— que se conservan en los archivos de Tape Mag (Frank Bull, Friedrichshafen, Alemania) y Comando Bruno (Rafael Flores, Andújar). Un ejemplar de *Stamp Axe* de Montreal, una de las más destacadas revistas internacionales que se publicaban sobre mail art, contiene en este número de 1987 una pequeña contribución mía junto a otras de artistas o músicos como Clemente Padín o Zoviet-France. La cassette recopilatoria *Registro de voces* y su cuadernillo de obra gráfica, editada por IEP (Luis Mesa, Madrid, 1987), característica de los miles de cassettes que circulaban por los circuitos internacionales de la «cultura industrial», es una de las pocas ocasiones en que se publicó un fragmento de mi propia producción de música ruidista.

PIE 1.2

Cartel de la I Semana Internacional de Vídeo,organizada en colaboración con Joseantonio Hergueta (Colegio Mayor Chaminade, Madrid,1986), y catálogo del III Bideoaldia eta MuzakCrash, festival organizado con el Bosgarren Kolektiboa (Tolosa, entre 1987-1990). Revista *OFF Vídeo*, editada por Gabriel Villota y otros (Donostia, 1992-1995), que servía como soporte documental y teórico de los ciclos de vídeo proyectados en la Casa de Cultura de Larrotxene, con frecuencia itinerantes por otras instituciones del Estado español. Programa de mano del ciclo de vídeo Políticas de género. *Feminismos, representación, arte y medios*, organizado en colaboración con

Carmen Navarrete (Valencia, 1993). *Plusvalías de la imagen. Anotaciones (locales) para una crítica de los usos (y abusos) de la imagen*, libro editado en colaboración con Gabriel Villota (Sala Rekalde, Bilbao, 1993). Las dos ediciones de los Encuentros de Vídeo/Altermedia en Pamplona –en cuya organización y publicaciones colaboré formando parte de un colectivo flexible formado por Eugeni Bonet, Maite Ninou, Marta Martín, Josu Rekalde y otros– tuvieron lugar en el marco del Festival de Cine de Pamplona (1997-1998). Constituyeron el último jalón de una década de conformación de la esfera pública del vídeo independiente en España, que mantuvo estrechas conexiones con los circuitos de festivales y distribuidoras de videoarte internacionales. Tiempo después, el programa de vídeo *Inocencia perdida. La última generación del vídeo en el Estado español en los años 1980/1990* –que me fue solicitado por la distribuidora Hamaca en 2010– recapitulaba sobre la significación de aquella esfera pública del vídeo independiente que habitamos en la década de 1990.

PIE 1.3

La investigación colectiva *1969–... Algunas hipótesis de ruptura para una historia política del arte en el Estado español* (2002-2005), que coordiné para el proyecto *Desacuerdos* (ubicado sustancialmente en la Notación 4), comprendía un área de investigación donde se planteaba la tesis de que, en la década de 1990, una parte importante de las prácticas contrahegemónicas en el campo del arte consistía en la producción de redes cooperativas, enraizadas en los nuevos comportamientos artísticos de los años sesenta-setenta, y que prefiguraron ciertos desbordamientos institucionales que sucedieron en los años dos mil.

NOTACIÓN 2

MODELOS PARA LA RADICALIZACIÓN DEMOCRÁTICA

La hegemonía neoliberal y neoconservadora se impuso globalmente en los años ochenta hundiendo sus pilares en los escombros de la revoluciones de los años sesenta-setenta. En los noventa, ese triunfalismo postutópico produjo tanto los síntomas resultantes de su violencia como su contrapartida: el surgimiento de resistencias. Dos acontecimientos aparentemente disímiles marcan a nuestra generación de artistas y de activistas como el doble epicentro de un mismo big bang: la insurgencia zapatista de 1994 y la documenta X de 1997, que hicieron eclosionar a escala global los contrapoderes que venían constituyéndose desde finales de la década anterior.

En ese clima de época inicié una doble militancia, simultáneamente en la reconstrucción de los movimientos de radicalización democrática y en la repolitización del campo artístico. Se trataba de esfuerzos inmediatamente exigidos por las urgencias del presente, pero que conllevaban asimismo la necesidad de reconstruir nuestras propias memorias y genealogías. Mi seminario de 1996 en el Centro Galego de Artes da Imaxe (CGAI, A Coruña), llamado *Entre sueños: discurso narrativo audiovisual y representación histórica*, rescataba prácticas cinematográficas de oposición españolas del tardofranquismo y la transición. El largo taller que iniciamos ese mismo año en la École de Beaux-Arts de Tours —que acabó con la realización de la obra *Narration de l'expérience. Pièce didactique à propos de l'exposition des identités*—, ponía en funcionamiento lo que Félix Guattari consideraba «procesos de subjetivación alternativa», al calor de las primeras revueltas antineoliberales francesas y frente al peligro de lo que Étienne Balibar denominó «racismo de crisis» provocado por el crecimiento neofascista. Mientras editábamos en París el número especial de la revista *Omnibus* sobre documenta X (1997), concebí los modelos de exposición entre archivísticos, asamblearios y pedagógicos que culminaron en *El malestar en la libertad* (Sala La Gallera, Valencia, 1998), el mismo año en que afronté una condena judicial por mi negativa a cumplir el servicio militar obligatorio, ya que me había declarado insumiso en 1994, sumándome al cada vez más sonoro movimiento de desobediencia civil antimilitarista en el Estado español. También en el año 1998, realicé para los Tallers de la Quam en Sabadell un proyecto que resultó importante como prototipo de experimentación simultáneamente genealógica, pedagógica y productiva, titulado *Nueva Babilonia: la práctica del arte en la reconstrucción de la esfera pública*.

Dos libros de teoría política influyeron especialmente en los artefactos contenidos en esta Notación 2: *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia*

una radicalización de la democracia (1985), de Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, y *Public Sphere and Experience. Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere* (edición inglesa de 1993), el libro de Alexander Kluge y Oskar Negt que discutía las tesis de Jürgen Habermas sobre la evolución histórica de la esfera pública ilustrada. Las metodologías de estos trabajos estaban conformadas por la articulación de, por un lado, las herramientas organizativas de los movimientos sociales autónomos; y, por otro lado, el modelo dramatúrgico brechtiano de los *lehrstücke*. Traducidos habitualmente al castellano como «piezas didácticas», Brecht prefería denominarlos en inglés *learning plays*, es decir, dispositivos estéticos de copresencialidad en los cuales se produce algún tipo de aprendizaje colectivo crítico con la realidad.

Otro de estos modelos para la radicalización democrática fue el ciclo de proyecciones, conferencias, debates y convivialidad *Cantos de territorialización: palabras e imágenes de identidad*, que realizamos en Bilbao para intervenir en el ambiente generado por la tregua de ETA en 1999. También surgen de este ciclo de experimentaciones algunos proyectos posteriores a la década de los noventa: la exposición colectiva colaborativa *Ecosofías. Un prototipo de exposición sobre construcciones del sujeto y espacios de identidad* (Sala Amadís, Madrid, 2001), mi curaduría de la exposición retrospectiva *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella* (MACBA, Barcelona, 2001) o el taller con personas internas en la prisión de Murcia que formaba parte de *Country Europa*, nuestro proyecto más amplio para Manifesta 8 (2010). Cabe decir también que mis actividades contenidas en esta Notación 2: las exposiciones individuales, algunas intervenciones en exposiciones colectivas, los seminarios, talleres o encuentros, así como las exposiciones de las que fui curador, fueron tratadas indistintamente como campos de experimentación en los que se hacía uso de las mismas matrices de recuperación genealógica, radicalización pedagógica y creación expresiva.

PIE 2.1

Entre los años 1997-1999 se ubica uno de mis epicentros biográficos. Mi incorporación al movimiento de desobediencia civil antimilitarista en 1993-1994 acabó precipitando en 1998 mi condena judicial por insumisión. Simultáneamente, mi exposición individual *El malestar en la libertad* (Sala La Gallera, Valencia, 1998) ponía en conjunto los saberes militantes, organizativos, pedagógicos, genealógicos y productivos que provenían tanto del activismo social como de las experimentaciones institucionales el campo artístico ejemplificadas en proyectos como el largo taller realizado en la École Supérieure des Beaux-Arts de Tours (1996-1997), en el marco de un proyecto educativo-expositivo diseñado por Jean-Christophe Royoux: *Politique des identités: l'exposition comme médium*. Las características de todas estas experiencias se entrecruzaban: nuestro trabajo militante contenía una componente pedagógica (por ejemplo, organizando formaciones en desobediencia civil, además de la dimensión propiamente pedagógica que entraña el ejercicio de la desobediencia), así como nuestras experimentaciones pedagógicas tenían una dimensión activista (por ejemplo, promoviendo dentro del campo artístico, cultural o educativo el ejercicio del análisis y la crítica institucional). De ahí surgieron artefactos híbridos como el ciclo de proyecciones, debates y convivialidad *Cantos de territorialización: palabras e imágenes de identidad* (1999), organizado junto con Gabriel Villota y producido por Consonni, que tuvo lugar en un espacio movimentista (Hika Ateneo de Bilbao), con la intención de participar en el clima social, político y anímico generado por la tregua de ETA.

PIE 2.2

Cartel de la exposición colectiva colaborativa *Ecosofías. Un proyecto de exposición sobre construcciones del sujeto y espacios de identidad* (Sala Amadís, Madrid, 2001), junto al folleto informativo y el libro de la exposición y el ciclo de proyecciones *Historias sin argumento: el cine de Pere Portabella* (MACBA, Barcelona; Museo Reina Sofía, Madrid, 2001). A pesar de su apariencia disímil, ambos proyectos curatoriales —que se realizaron en paralelo— se construyeron a partir

de las mismas matrices de carácter organizativo, cooperativo, historiográfico y pedagógico experimentadas en las actividades llevadas a cabo durante la segunda mitad de los años noventa.

PIE 2.3

Dossier de lecturas para el prototipo de seminario itinerante a través de diferentes espacios institucionales, universitarios y autónomos realizado con Paolo Virno (2003); folleto del seminario *La revolución (no será) retransmitida* (2004), con el estreno europeo –entre otros contenidos– de la película de Avi Lewis y Naomi Klein sobre la crisis y el estallido social argentinos de 2001; y libro *Los nuevos productivismos* (2010), editado a raíz del seminario homónimo. Son todas ellas actividades que tuvieron lugar en Barcelona. Durante la primera década de los años dos mil, el MACBA concitó alrededor suyo una red local e internacional de colaboración, a través de la cual se promovieron experimentos en las fronteras de la institución, la sociedad civil y los movimientos sociales. El seminario de 2004 aquí documentado, por ejemplo, se diseñó con la intención de vincularse a la celebración en Barcelona de la primera manifestación del Primero de Mayo del precariado organizada por la red internacional EuroMayDay. En el contexto de estas dinámicas de experimentación institucional, participé en la organización de numerosos ciclos, cursos y seminarios, cuyas experiencias acabaron catalizando en la fundación del Programa de Estudios Independientes (PEI) en 2006 junto con Xavier Antich, Joan Roca, Beatriz Preciado (hoy Paul B. Preciado), Miren Etxezarreta, Manuel Asensi, Carlos Prieto del Campo, Jorge Ribalta y Manuel Borja-Villel. El PEI se concibió como un ensayo instituyente: se trataba de intentar que algunas dinámicas experimentales que en alguna medida eran dispersas e informales, desembocaran en la formalización de un programa regularizado de pedagogía radical. Durante los años posteriores, me encargué de un área de estudios que llamé *Imaginación política*. En ese periodo inicial, también impartieron docencia de manera habitual u ocasional Franco Berardi Bifo, Allan Sekula, Ana Longoni, Neil Smith, George Yudice, Suely Rolnik o Enric Berenguer, entre otros muchos.

PIE 2.4

Libro y cuadernillo del proyecto *Country Europa*, producido para Manifesta 8 Bienal Europea de Arte Contemporáneo (Murcia, 2010) y reeditado para la exposición colectiva *Zweite Welt*, curada por WHW (festival Steirischer Herbs, Graz, Austria, 2011). Este proyecto de gran escala, realizado en colaboración con Verónica Iglesia, tuvo como motor un taller de formación y producción realizado con personas internas en la prisión de Murcia. Aplicando muchas de nuestras herramientas puestas en práctica durante más de una década previa en los campos militante, artístico, periodístico y pedagógico, el proyecto tenía el doble objetivo de construir una zona autónoma existencial de carácter temporal en el interior de la prisión, así como dirigir el análisis crítico hacia la función que cumplen en la globalización los cercamientos espaciales y las fronteras geopolíticas.

PIE 2.5

Folleto de una versión del seminario *Líneas de fuga. Historia, estética y política del arte* realizada en Fundación Luis Seoane (A Coruña, 2021). Se trata de un proyecto de formación itinerante todavía en marcha, basado en la reconstrucción genealógica de las heterodoxias teóricas producidas durante el siglo pasado en la estela de los debates estéticos de la modernidad. Debido a las condiciones provocadas por la pandemia, se ha acentuado su carácter de experimentación con prototipos combinados de presencialidad-virtualidad, con el fin de construir esferas públicas críticas coyunturales y situadas mediante procedimientos dialógicos de coaprendizaje, dentro de las condiciones restrictivas de movilidad.

NOTACIÓN 3

ESFERA PÚBLICA CRÍTICA Y DE OPOSICIÓN GLOBAL

Podemos calificar la irrupción zapatista del 1 de enero de 1994 como un big bang porque no se trató de un estallido episódico, sino de un acontecimiento que condensó las resistencias al neoliberalismo que ya venían surgiendo en muchos lugares del mundo de manera dispersa, para lograr por primera vez articularlas refractándolas a gran escala. Dicho de otra manera, tuvo la potencia de visibilizar que era posible construir una esfera pública crítica y de oposición global a la hegemonía planetaria del neoliberalismo. Esta revitalización de las políticas autónomas de los movimientos sociales, enfrentados al maridaje entre lo público y lo privado —alianza que todavía hoy devasta los bienes comunes y aplica políticas criminales contra la humanidad—, encontró durante la década de 1990 sus principales herramientas, por un lado, en la autoorganización y la construcción de redes; y, por otro lado, en la desobediencia civil expresada mediante la acción directa. En el Estado español, estas tareas para la recuperación de un horizonte utópico antineoliberal arrancan fundamentalmente después de la apoteosis celebratoria institucional de 1992 (Quinto Centenario, Expo '92, Juegos Olímpicos, Capitalidad Cultural de Madrid), y fueron llevadas a cabo por la insumisión frente al servicio militar obligatorio, la construcción de centros sociales mediante la okupación, la articulación progresiva del movimiento ecologista y la transversalidad que adquirió el feminismo autónomo en todos esos otros movimientos.

En la conferencia *El arte, entre la experimentación institucional y las políticas de movimiento* (SITAC, Ciudad de México, 2009) planteé la relación que a mi modo de ver existió entre la aparición pública del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en 1994 y la celebración de la documenta X curada por Catherine David en 1997. Si la Notación 2 de este diagrama comienza con mi actividad en el movimiento antimilitarista en 1993–1994, esta Notación 3 parte de las actividades que desarrollé durante mi estancia en Francia (fluctuante entre 1996–1999) por tres razones consecutivas. La primera, colaborar en el monográfico de la revista parisina *Omnibus* editado con motivo de documenta X. La segunda, llevar a cabo un taller de larga duración con estudiantes de la École Superieure des Beaux-Arts de Tours, al calor de las protestas ciudadanas contra las políticas gubernamentales neoliberales y enmarcado en el clima de lo que Étienne Balibar consideraba un «racismo de crisis» originado por la pujanza del neofascismo en Francia. En tercer lugar, el intento de reactivar una experiencia utópica legendaria: la televisión de cable barrial que funcionó durante los inicios de la Villeneuve de Grenoble, uno de los proyectos de arquitectura y urbanismo más radicales construidos en la estela de Mayo del 68.

Si las contracumbres de Seattle (1999), Praga (2000) o Barcelona (2001) contra las reuniones de la Organización Mundial del Comercio, el Fondo Monetario Internacional o el Banco Mundial supusieron la irrupción del movimiento antiglobalización en la opinión pública internacional, en la experiencia de mi generación la articulación progresiva de redes globales para una nueva politización del arte también se apoyó en acontecimientos políticos y expositivos de diversos tipos. En este sentido, el colectivo de activismo artístico Las Agencias (que desplegó una intensísima colaboración con el movimiento antiglobalización y sus declinaciones locales, especialmente en el Estado español e Italia, entre 2000–2003) y exposiciones como *Non Place Urban Realm* (curada por Montse Romaní, South London Gallery, Londres, 1999) o *Procesos documentales* (curada por Jorge Ribalta, MACBA, Barcelona, 2001) fueron, en lo que a mi entorno respecta, experiencias determinantes siempre situadas en la bisagra experimental conflictiva entre los movimientos sociales y las instituciones artísticas. Con el declive del movimiento antiglobalización, una parte de mi actividad se derivó hacia una nueva red internacional de activismo artístico y experimentación institucional que conectaba el Este de Europa postsocialista con la América Latina postneoliberal. Fue impulsada por agentes como el colectivo de curadoras What, How & for Whom, de cuya mano realicé una gira de presentaciones por Croacia y Serbia en 2006, el mismo año en que el colectivo Chto Delat? organizó en Moscú una exposición programática: *Self-Education*.

Mi relación con Abya Yala devino constante desde 2004, y las actividades que he llevado a cabo con espacios o programas como el Centro de Investigaciones Artísticas (CIA, Buenos Aires), el Centro de Residencias de Arte Contemporáneo (CRAC, Valparaíso), Lugar a dudas (Cali), La Curtiduría (Oaxaca), ComPosições Políticas (Festival Panorama, Río de Janeiro) o Campus Expandido (MUAC, Ciudad de México), no son sino el aspecto más visible de lo que ha significado una gran transformación de mi modo de vida y de mi manera de concebir y de practicar el arte, influenciado por lo que considero mi familia expandida latinoamericana.

PIE 3.1

Número monográfico de la revista *Omnibus* (París, 1997), en cuya edición, que corrió a cargo de Jean-Christophe Royoux, colaboré junto con Brian Holmes. Realizamos este proyecto editorial en el mismo periodo de tres años que comprendió también nuestro trabajo para la École Supérieure des Beaux-Arts de Tours (ubicado en la Notación 2), así como un tercer proyecto aún más ambicioso que no pudo culminarse: el intento (junto con Royoux y Nick Gee) de reactivar la red de televisión local que fue una de las herramientas para la construcción de la aglomeración de la Villeneuve en Grenoble. La Villeneuve fue uno de los proyectos urbanísticos y arquitectónicos más ambiciosos creados bajo la influencia de Mayo del 68, pero, lo que a principios de los años setenta supuso la materialización de una utopía social radicalmente democrática, devino más tarde, a causa del desmantelamiento neoliberal de las políticas públicas del Estado de bienestar, en el tipo de periferia urbana que ha sido el caldode cultivo de los estallidos sociales ocurridos episódicamente en las *banlieues* francesas durante las últimas décadas. En esta Notación 3 se muestran tan sólo un par de los muchos documentos de trabajo producidos en las sucesivas estancias durante las que habitamos en la Villeneuve, residencias intermitentes que dieron como resultado casi dos años de experimentaciones vivenciales e investigaciones documentales.

PIE 3.2

Hojas informativas de las exposiciones *Non Place Urban Realm*, curada por Montse Romaní (South London Gallery, Londres, 1999), y *Procesos documentales. Imagen testimonial, subalternidad y esfera pública*, curada por Jorge Ribalta (La Capella, MACBA, Barcelona, 2001). La esfera pública crítica y de oposición global que fue construyendo el movimiento antiglobalización surgió de articular procesos silenciosos, descentralizados y extendidos, con acontecimientos resonantes bajo la forma de estallidos concentrados. De la misma manera, las actividades que se desarrollaron simultáneamente para la repolitización del campo artístico se apoyaron tanto en la construcción de redes colaborativas como en la organización de eventos pun-

tuales que sintetizaban dinámicas extendidas, para inmediatamente potenciarlas refractándolas. Es el caso de proyectos expositivos que se concebían con un carácter híbrido entre exposición, espacios de discusión pública, encuentros de coordinación, etc., en muchas ocasiones pensados en relación a otras dinámicas sociales, políticas o movimentistas que acontecían en aquellos mismos momentos. *Non Place Urban Realm*, por ejemplo, tuvo lugar apenas un mes después de la aparatosa acción directa masiva por la que el movimiento ecofeminista y anticapitalista Reclaim the Streets paralizó la City, el centro financiero londinense, y apenas cuatro meses antes del estallido antiglobalización de Seattle. Por su parte, *Procesos documentales* tuvo lugar inmediatamente después de la cancelación del encuentro del Banco Mundial en Barcelona –lograda por la Campaña Contra el Banco Mundial BCN 2001–, y al mismo tiempo que estaba sucediendo una campaña de protesta global descentralizada: la instalación temporal de *bordercamps* –campamentos activistas contra las fronteras– en muchos puntos del mundo, uno de los cuales fue Tarifa, la frontera sur española-europea.

PIE 3.3

Guión de trabajo para una conferencia sobre arte y activismo en el MACBA (Barcelona, 1999). Libro *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, editado en colaboración con Paloma Blanco, Jesús Carrillo y Jordi Claramonte (Ediciones Universidad de Salamanca, 2001). Documento de recapitulación de dos años de actividades del colectivo de activismo artístico Las Agencias (2001-2002) y dossier informativo sobre el proyecto de Las Agencias que denominamos New Kids on the Black Block, un trabajo sofisticado de «guerrilla de la comunicación», concebido para intervenir en el tenso clima securitario provocado en la opinión pública internacional durante el año 2001, a causa principalmente de la violencia policial ejercida en la contracumbre de Génova y por el atentado a las Torres Gemelas del 11-S. Estos documentos dan testimonio además de la práctica esencialmente colaborativa y nómada de Las Agencias, que se fundó originalmente como una bisagra entre la institución artística –el MACBA– y el movimiento antiglobalización –la

Campaña Contra el Banco Mundial BCN 2001–, para después derivar hacia iniciativas cada vez más ramificadas.

PIE 3.4

Documentos de trabajo –comunicaciones, anotaciones y actas de asambleas– originados para la organización de espacios movimentistas en el marco del Foro Social Europeo de Florencia (2002), y cartel y dossier de preparación del *Sconvegnio* (descongreso) organizado en Milán (2003). Se trata del tipo de actividades frecuentes en las que Las Agencias y su entorno participamos ininterrumpidamente al calor del movimiento antiglobalización y sus declinaciones locales, principalmente en el Estado español y en Italia. A partir del punto de inflexión que tiene lugar en 2001, el movimiento global contra la globalización capitalista comienza a experimentar con otras formas de intervención diferentes de las puestas en práctica en la fase Seattle-Génova (1999-2001), más enfocadas a partir de entonces sobre problemáticas específicas como la precariedad laboral y social. En este tipo de iniciativas, fueron constantes las colaboraciones con otros colectivos y redes como Chainworkers, Sexy Shock, Euro MayDay, Precarias a la Deriva o Universidad Nómada, así como con centros sociales de Barcelona, Madrid, Málaga, Milán o Roma.

PIE 3.5

Estos guiones para la conferencia impartida en el MACBA (Barcelona, 1999) o el seminario impartido en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca (2004) son una muy pequeña muestra de las abundantes intervenciones que realicé durante el intensísimo arco temporal que abarcó el movimiento antiglobalización: charlas, conferencias, seminarios, talleres, cursos… que intentaban tejer una narración que pusiera en común formas expresivas provenientes de las vanguardias artísticas, el arte político y los movimientos sociales. Ese fue también el empeño invertido en el libro colectivo *Modos de hacer* (2001). El diagrama llamado *Globalización desde abajo*, realizado a raíz

de una de las áreas de investigación del proyecto *1969–... Algunas hipótesis de ruptura para una historia política del arte en el Estado español* (2002-2005) –ubicada de manera más central en la Notación 4–, desarrollaba de una manera más ambiciosa y a través de un trabajo coral justamente este intento de generar un relato de las formas expresivas colaborativas características de los contrapoderes colectivos surgidos en el interior de la globalización, un relato que no diferenciase apriorísticamente entre prácticas artísticas, políticas y movimentistas.

PIE 3.6

Folletos, hojas informativas, guiones de trabajo, entrevistas, ediciones y guiones pedagógicos provenientes de las actividades realizadas entre el Este de Europa y, sobre todo, América Latina a partir de 2004: Río de Janeiro, Oaxaca, Cali, Bogotá, Buenos Aires, etc. En este intenso ciclo de intervenciones públicas o semipúblicas, utilicé en muchas ocasiones mis trabajos videográficos como herramientas de dinamización. Fue el caso, principalmente, del vídeo *Primero de Mayo (la ciudad-fábrica)* (2004), que sirvió tanto para introducir temáticas activistas en los espacios expositivos artísticos –bajo la forma de instalación–, como para dinamizar, en espacios activistas, discusiones relativas a las formas de experimentación expresivas. (Este es el motivo por el que produje ediciones sencillas de algunos de mis vídeos, para su distribución a bajo costo como útiles de agitación. Fue el caso mencionado de *Primero de Mayo, y también de la Sinfonía de la ciudad globalizada nº1 Valparaíso*, que se difundió durante la ola de protestas estudiantiles chilena de 2011.) En ocasiones, estas intervenciones comprendían también dinámicas de investigación o producción colaborativa. En este ciclo de mi actividad se introduce de manera más central la reflexión en torno al impacto de la globalización en las metrópolis modernas.

PIE 3.7

Libro *Discursos plebeyos. La toma de la palabra y de las instituciones por la gente común* (Icaria, Barcelona, 2019) y serie *Conversaciones en trance. Nuevos liderazgos políticos en América Latina* (2020-...). El libro recopila 23 discursos y otros tipos de intervenciones públicas impartidas en 14 ciudades de Europa y América Latina entre los años 2016-2019, es decir, el periodo de mi actividad en la política institucional como secretario del Congreso y diputado en las Cortes Generales españolas. Se trata de una publicación que ahora forma parte del mismo proyecto general que mi serie de obras de «escritura diagramática» que lleva el mismo nombre, *Discursos plebeyos*. Por su parte, la serie *Conversaciones en trance* traslada al ámbito latinoamericano un conjunto análogo de temáticas, problemáticas y preguntas planteadas en *Discursos plebeyos*, en este caso bajo el formato de conversaciones con compañeros y compañeras de generación que ejercen funciones gubernamentales o legislativas. Se trata de un proyecto en curso que se adapta en tiempo real a las circunstancias sociales, políticas e históricas cambiantes de Latinoamérica. Ambos proyectos en conjunto consisten en realidad en una indagación sobre cuáles son las actuales condiciones de posibilidad para la reconstrucción de una esfera pública democrática global tras la doble crisis financiera de 2007 y de salud pública de 2020.

NOTACIÓN 4

REDES DE INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA Y MILITANTE

Las experiencias de investigación que se iniciaron vigorosamente durante la década de 2000 como un híbrido entre práctica artística y militante, surgieron de la confluencia de tres componentes históricos. Por una parte, eran herederas del momento fundacional en que la vanguardia desesencializó la práctica del arte para poner el énfasis en su carácter de proceso continuado de investigación. El grupo constructivista de Moscú, por ejemplo, pedía en alguno de sus documentos elaborados a principios de los años veinte refuncionalizar la forma-exposición como un archivo que permitiera mostrar el estado de un proceso experimental. Por otra parte, las nuevas formas de investigación artísticas y activistas de principios del siglo XXI retomaban la manera en que, durante las décadas de 1960-1970, el campo militante de la autonomía obrera actualizó a su vez el instrumento de la «encuesta» sociológica practicado tempranamente en la historia del marxismo. (Para un monográfico de la revista online *transversal* titulado precisamente *investigación militante*, abril de 2006, traduje el documento clásico de Raniero Panzieri: «Uso socialista de la encuesta obrera», 1965.) Finalmente, el ejercicio del análisis institucional que también eclosiona alrededor del 68 como una práctica característica de los movimientos antiinstitucionales, no es ni mucho menos ajeno a la tradición del arte de vanguardia: si bien en ese mismo periodo la crítica institucional del museo tiene su expresión en ciertas derivaciones politizadas del conceptualismo, se puede considerar además que los análisis autorreflexivos sobre la institución arte —como dedujo Peter Bürger— son consustanciales al proyecto utópico antiburgués que se remonta hasta el dadaísmo en la década de 1910. Entre las referencias que fueron más influyentes a la hora de configurar este híbrido artístico-militante de investigación en la década de 2000, se contaron los escritos del Colectivo Situaciones —elaborados al calor de la crisis y el estallido social argentinos del 2001— y la práctica y las reflexiones —en el mismo periodo— del colectivo madrileño Precarias a la Deriva, a las que cabe sumar el libro *Nociones comunes. Ensayos entre investigación y militancia* (Traficantes de Sueños, 2004) que fue editado por una de sus miembros, Marta Malo de Molina.

En 1999 concebimos la revista *Brumaria. Prácticas artísticas, estéticas y políticas*, que publicó su primer número en 2002 y coedité hasta 2006, año en que fuimos invitados a formar parte de la red internacional *documenta 12 magazines*. Entre 2005–2012 colaboré de manera especialmente intensa con el eipcp (european institute for progressive cultural policies), fundamentalmente en dos proyectos paralelos de gran envergadura: *transform y translate* (2005–2009), una parte importante de cuya

producción se volcaba en la revista online y multilingüe *transversal*, con el corolario de un proyecto más modesto que los anteriores, *creating worlds* (2009–2012). El eipcp generó en torno suyo, con motivo de estas plataformas, una red internacional europea de instituciones museísticas, colectivos artísticos, organizaciones activistas y editoriales independientes, dedicada a la actualización de la crítica institucional, a la reflexión sobre las políticas de traducción y a la consideración de la práctica artística como producción de conocimiento. Fueron probablemente más de dos centenares las personas que participaron en el conjunto de estos procesos de largo alcance, que fueron modulándose además de acuerdo con las transformaciones sociales, políticas e históricas, acompasados con la evolución de los movimientos sociales de esas décadas. De alguna manera, con estos proyectos del eipcp logramos construir a gran escala y considerable repercusión transnacional, mediante prototipos de «instituciones proyecto» — desplegados en un número copioso de iniciativas por toda Europa: seminarios, talleres, encuentros, exposiciones, publicaciones...—, lo que en la Universidad Nómada ensayábamos como tentativas de laboratorio alrededor del concepto «instituciones monstruo». (Dos síntesis de estas elaboraciones conceptuales se encuentran en el monográfico online de *transversal: instituciones monstruo*, mayo de 2008; y en el libro *Producción cultural y prácticas instituyentes: líneas de ruptura en la crítica institucional*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2008.)

El clima de época era propicio para todo tipo de vínculos en diferentes direcciones entre investigación artística y militante, muchas veces en colaboración experimental con las instituciones: en 2007 participé de la fundación de la Red Conceptualismos del Sur, una plataforma principalmente latinoamericana para reactivar las formas activistas de la práctica, la crítica y la historiografía del arte herederas de las revoluciones de los sesenta-setenta; y anteriormente, en 2002, redacté los documentos embrionarios de una propuesta de investigación: *1969—... Algunas hipótesis de ruptura para una historia política del arte en el Estado español*, que acabó tomando cuerpo en 2004–2005, inserta en el marco de un proyecto museográfico mucho más amplio: *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*.

PIE 4.1

Documento fundacional (1999) de la revista *Brumaria. Prácticas artísticas, estéticas y políticas*, que comenzamos a publicar en 2002 y coedité hasta el número 7, con el que participamos en la red *documenta 12 magazines* (2006). Fundada junto con Darío Corbeira y la participación inicial de Gabriel Villota y Francisco Felipe, *Brumaria* funcionó durante ese periodo como una plataforma editorial para la teorización e información sobre las nuevas prácticas políticas y activistas del arte, recuperando los vínculos con las experiencias insuficientemente historiadas de los años sesenta-setenta. Ambas pretensiones acabaron creciendo a escala internacional, tejiendo una red de colaboradores habituales o episódicos entre los que se contaban Brian Holmes, Gerald Raunig, Ana Longoni, Suely Rolnik, Maurizzio Lazzarato, Iconoclasistas, Isabell Lorey o Hans Haacke.

PIE 4.2

Con una intención programática semejante a Brumaria, redacté en 2002 los documentos embrionarios de un proyecto de investigación: *1969—... Algunas hipótesis de ruptura para una historia política del arte en el Estado español*, que finalmente se realizó en el marco museográfico de *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* (2004-2005), impulsado por el MACBA y otras instituciones artísticas y culturales del Estado. *1969—...* fue columna vertebral de *Desacuerdos*, y bajo mi coordinación acabó implicando a más de un centenar de investigadores e investigadoras, activistas, artistas o colectivos –Fefa Vila, Carmen Navarrete, María Ruido, Marta Malo de Molina, Raúl Sánchez Cedillo, Amador Fernández-Savater, Marisa Pérez Colina, Montse Romaní, José Pérez de Lama, Luis Navarro, Paloma Blanco y un larguísimo etcétera–, produciendo materiales que se sintetizaron en los dos primeros libros de la serie *Desacuerdos*, editados por Jesús Carrillo. Los diagramas elaborados a partir de algunas áreas de investigación de 1969—..., repartidos en diferentes Notaciones de *Nueva Babilonia revisitada*, fueron diseñados junto con Vanni Brusadin.

PIE 4.3

Las actividades realizadas por el european institute for progressive cultural policies (eipcp) en las que colaboré entre 2005-2012 se diseminaron por numerosas ciudades europeas en forma de exposiciones, encuentros, conferencias, seminarios, talleres, publicaciones y otros formatos híbridos. Llevadas a cabo por una red de instituciones, colectivos, artistas, activistas, filósofos y filósofas, investigadores e investigadoras, etc., compuesta por alrededor de dos centenares de participantes en total, tuvieron como plataforma principal la revista online multilingüe *transversal*. Esta plataforma editorial de acceso abierto ha tenido una influencia creciente a lo largo de los años. En ese periodo, se publicaba mensualmente en tres lenguas estables (inglés, castellano y alemán), con traducciones habituales a otras (italiano, francés, serbocroata, ruso, etc.), y en su colectivo editorial transnacional —en el que participaban regularmente Gerald Raunig, Stefan Nowotny, Birgit Mennel, Boris Buden, Hito Steyerl o Simon Sheikh— discutíamos permanentemente la creación de conceptos derivados de las nuevas prácticas políticas y activistas. Los contenidos de sus numerosos monográficos online se editaron también con frecuencia en volúmenes impresos en diferentes lenguas, como es el caso del libro *Producción cultural y prácticas instituyentes: líneas de ruptura en la crítica institucional* (2008), que publicamos en colaboración con Traficantes de Sueños. Esta editorial madrileña estaba relacionada entonces con la Universidad Nómada, una plataforma impulsora a su vez de iniciativas de investigación militante y pedagogía radical —como los ciclos *Nociones comunes*, continuados más tarde por una «institución monstruo» heredera de la Universidad Nómada: la Fundación de los Comunes—, así como de otros ensayos de colaboración entre redes militantes e instituciones artísticas, culturales o educativas que tuvieron lugar durante aquellos años en varias ciudades del Estado español.

PIE 4.4

Editamos el libro *Desinventario. Esquirlas de Tucumán Arde en el archivo de Graciela Carnevale* (Ocho Libros, Santiago de Chile, 2015) como un proyecto que formaba parte de la Red Conceptualismos del Sur, una plataforma intensamente dedicada a la reactivación de las memorias y los archivos de las prácticas artísticas radicales latinoamericanas de las décadas del sesenta al ochenta. *Desinventario* es la publicación hasta el momento más extensa que se ha dedicado a documentar y contextualizar los contenidos del archivo construido por Graciela Carnevale inicialmente alrededor de los materiales conservados de Tucumán Arde (1968), un jalón histórico de la politización de las prácticas artísticas latinoamericanas, que constituye a su vez un destacado ejemplo originario de entrecruzamiento entre investigación artística y militante.

PIE 4.5

La pandemia en germinal es un proyecto todavía en proceso y a gran escala, que toma como materia prima una serie de conversaciones registradas con artistas, activistas, pensadores o pensadoras… que forman parte de las redes de relaciones internacionales en las que participo. Se trata de intercambios dedicados a reflexionar sobre las condiciones surgidas de la pandemia y las restricciones derivadas de la crisis global de salud pública. Sus diversas formalizaciones (ediciones orales en formato podcast, publicaciones transcritas, obras sonoras escénicas…) buscan producir híbridos entre investigación, reflexión, crítica y narración, adoptando a su vez diferentes formas expresivas, algunas más evidentes que otras en su identificación como artísticas. Es un proyecto concebido después de mi largo periodo de colaboración con redes de investigación artística y militante en las décadas de 2000-2010, por lo que hace un uso adaptado de procedimientos, útiles y conocimientos provenientes de dichas prácticas.

Cuestionamiento
de los relatos dominantes
de la modernidad

Experimentación
institucional

Reconstitución de la
política autónoma
de los movimientos

[Reactivación de la]
memoria de las prácticas
contrahegemónicas y militantes